

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITEADUSE OSAKOND

Alice Lokk
ANDRES NOORMETS AUTORLAVASTAJANA

Bakalaureusetöö

Juhendaja dotsent Luule Epner

Tartu 2017

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Autoriteater	5
2. „Othello”	12
3. „Suluseis”	19
4. „Lapsepõlvebänd”	26
Kokkuvõte	35
Kasutatud allikad.....	38
Andres Noormets as an author-director	40

Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on analüüsida Andres Noormetsa kui autorlavastajat kolme lavastuse põhjal. Analüüs keskendub kolmele Vanemuises etendunud lavastusele – „Othello“ (2016), „Suluseis“ (2016) ja „Lapsepõlvebänd“ (2017). Analüüsi eesmärk on näidata, mil määral ja kuidas tuleb lavastusest välja Noormetsa autorsus.

Andres Noormets on sündinud 1963. aastal Paides. Ta lõpetas 1988. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 13. lennu, mille juhendajaks oli Kalju Komissarov. Noormets on töötanud mitmes Eesti teatris, näiteks Ugala (1988-94, 1996-2005), Endlas (2005-2014) ja Vanemuises (2014-2017). Väga pikaaegselt on ta seotud olnud just Ugala teatriga, seal on ta töötanud ka kunstilise juhina.

Noormetsa loomingule on raske leida ühisnimetajat, leidub nii klassikat, eesti ja välismaa dramaturgiat kui ka enda kirjutatud lastenäidendeid. Ta tegeleb ka aktiivselt raadioteatriga, märkimisväärsete lavastustena võib välja tuua „Vaikuse ja karjed“ (2010) ja „Asjad“ (2015), mis on saanud ka aasta parima kuuldemängu auhinna. Lisaks eriilmelise näitekirjanduse lavastamisele on Noormets ka ise kirjutanud näidendeid, näiteks „Lumejänessed“ (2002) ja „Algus“ (2010).

Mõistel „autoriteater“ pole üheselt mõistetavat tähendust. Kõige lihtsam tõlgendus on see, kui kirjanik lavastab enda kirjutatud näidendi või lavastaja kirjutab ise näidendi. Käesolev bakalaureusetöö tegeleb selle mõistega laiemalt. Autoriteatri puhul suurendab autorsuse määra see, kui lavastaja täidab mitut funktsiooni, tehes näiteks ka lava- või helikujunduse. Kolmest analüüsitavast lavastusest on Noormets kirjutanud teksti ainult ühele. Kuid kõigis kolmes lavastuses on ta endale võtnud ka muid rolle peale lavastamise: ta on teinud lavakujunduse, heli- ja muusikalise kujunduse, töödelnud põhjalikult tekste. Selle töö eesmärgiks on näidata, kuidas ka nende muude funktsioonide täitmise puhul on siiski tegu autoriteatriga.

Miks uurida just Andres Noormetsa autorlavastajana? Nagu ennist mainitud, on Noormets lavastanud väga erinevaid materjali ning tema loomingul ei ole nõ peateed. Selline heas mõttes eklektilisus annab just põhjuse tema loomingut uurida, sest see võib pakkuda ootamatuid ja huvitavaid lahendusi. Kuna loomingust ei joonistu otseselt välja

selge käekiri, ei saa ka lavastustele esmapilgul peale vaadates teha mingisuguseid üldistusi. Ka selle töö uuritavaks on kolm väga erineval materjalil põhinevat lavastust – maailmaklassikasse kuuluv näidend, kaasaegne näidend praegustest ühiskondlikest probleemidest ja endakirjutatud lastenäidend.

Töö koosneb neljast peatükist. Esimene peatükk tutvustab autoriteatri teooriat. Peatükk tugineb suuresti kreeka teatriuurija Avra Sidiropoulou monograafilisele käsitlusele (2011) ning Luule Epneri artiklile (2014). Peatükis antakse ülevaade, kust autoriteatri mõiste pärineb ja kuidas see välja kujunes. Samuti tutvustatakse ühte autoriteatri nähtust nagu kollektiivne loomemeetod. Tuuakse ka mõned näited Eesti ja välismaa kontekstis.

Töö analüüsipeatükid lavastustest tuginevad ennekõike töö autori isiklikele tõlgendustele. Toetutud on lavastuste videosalvestustele ja näidenditele. Analüüs on põimitud kahe Andres Noormetsa intervjuuga, kus ta kirjeldab üht või teist lavastuse komponenti. Esimese intervjuu andis Noormets 2016. aasta oktoobris Teatriteaduse Üliõpilaste Loožile. Teise intervjuu tegi käesoleva töö autor 2017. aasta maikuus. Analüüsis on vähe kasutatud lavastustest ilmunud arvustusi, sest eesmärgiks polnud analüüsida mitte retseptsiooni, vaid seda, kuidas avaldub neis Noormetsa autorsus.

Teine peatükk analüüsib lavastust „Othello“. Peamiselt on keskendutud lavastuse lavakujunduse ning Noormetsa mugandatud teksti uurimisele. Kolmas peatükk on lavastusest „Suluseis“. Analüüsitakse lavakujundust, helikujundust, valguskujundust ja seda, kuidas on Noormets töötanud näidendi autori Hallbergi tekstiga. Neljas peatükk analüüsib lavastust „Lapsepõlvebänd“. Kuna töö autor käis ka lavastuse proove vaatamas, on selle peatüki fookus ka prooviprotsessil ja lavastuse tekkimisel. „Lapsepõlvebänd“ on valminud osaliselt ka ühe autoriteatri nähtuse, kollektiivse loomemeetodi põhjal, seega analüüsitakse lavastust ka sellest lähtuvalt.

1. Autoriteater

Autoriteatri puhul on tegemist teistsuguse teatritegemise viisiga kui tavaliselt ning sellel pole täiesti selgelt ja üheselt mõistetavat tähendust. Ivar Põllu on seda mõistet täpsemalt kommenteerinud, tuues välja, et autoriteater tähendab seda, kui kirjanik lavastab iseenda teksti või kui lavastaja kirjutab näidendi ise: „Autoriteater on individuaalne kunst, see on leebe vastus konventsionaalsele konveierilaadsele teatrile, kus alguses on näidend, siis tõlkija, siis valiv draamajuht, siis valitud proff lavastaja jne. Autoriteater on kiireim tee lahenduseni.“ (Põllu 2010) Kuigi autoriteatri kõige lihtsamaks ja esmasemaks tunnuseks on see, et kirjanik lavastab või vastupidi, on tegu tunduvalt komplekssema ja mitmetahulisema nähtusega.

See peatükk autoriteatrist toetub suuresti kreeka teatriuurija Avra Sidiropoulou monograafilisele käsitlusele „Authoring performance: The director in contemporary theatre“. Mõiste „autoriteater“ on laenatud filmimaailmast, enne seda tunti mõistet „autorifilm“. Põhiliselt oli see 1950ndate filmi autorsuse teooria, mis andis 1960ndateks tõuke, et äratada kriitiline huvi lavastuse kui iseseisva teksti vastu: see on üsna eraldiseisev näidendist, mis lähtub näitekirjaniku ideedest. (Sidiropoulou 2011: 2) Prantsuse keelest tulnuna ja filmikriitikast laenatuna kasutatakse sõna *auteurism*, mida saab rakendada loomingulisele protsessile, kus lavastajad adapteerivad näitekirjaniku originaalteksti või loovad sellest oma teksti, arendades välja oma unikaalse stiili. Nagu ka filmimaailmas, tähendab autorsus teatris, et lavastaja on lavastuse täielik autor, kel on isikupärane käekiri. (*ibid*: 1)

Autoriteater lähtub sellest, et lavastamine pole enam lihtsalt järjekordne teose interpretatsioon (lugemine, prantsuse k *lecture*), vaid uus kirjutamine (prantsuse k *écriture*). Lavastust iseloomustab lavastaja isiklik visioon ja esteetika. Hoolimata sellest, kas esitatakse olemasolevat näidendit, ümbertehtud teksti, dekonstruktsiooni, mingisugust uut versiooni klassikast või luuakse täiesti uus teos, tagab autorlavastaja alati, et lõpp-produkt kannab lavastaja enda iseloomulikku käekirja. (Sidiropoulou 2011: 2)

Termin „lavastaja“ on kõigest natuke rohkem kui sajandivanune (Sidiropoulou 2011: 11). Varasemas teatrilooos puudus selline amet nagu lavastaja, üks isik täitis korraga

mitut funktsiooni. Riina Schutting toob oma artiklis „Lavastamine kui elukutse ja lavastajateater“ välja, kuidas tekkis lavastaja elukutse. Veel 19. sajandil juhtis proovide läbiviimist teatri direktor, kelle õlule langes proovide arvu suurenemise tõttu järjest rohkem ka muid kohustusi. Ta võttis endale abiks assistendi, kelle ülesanded olid lihtsad ja need olid vähe seotud loomingulisusega. Direktor tegeles nüüd ainult ettevõtte majandusliku poolega, jättes üldise kunstilise juhtimise peanäitejuhi hooleks. Lavastuse tehnilise külje eest hoolitses assistent ehk lavastusjuht. Vastutus konkreetse lavastuse eest lasus lavastajal, kes tihti oli teatrisse kutsutud väljastpoolt. Siiski polnud tegemist veel lavastajateatriga ja lavastaja ei saanud täielikku loomingulist vabadust. Truppi juhtis endiselt direktioon, kes palkas lavastaja vaid proove läbi viima ning nad võisid sekkuda lavastusprotsessi. Võib öelda, et lavastajateater selle sõna kaasaegses tähenduses sündis just Moskva Kunstiteatris koos asutajate Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenkoga, kes „haarasid lavastajavõimu enda kätte ühes kõigi selle võimalustega.“ Lavastajale hakkas kuuluma „loomingulise otsuse ainuõigsus ja täielik kunstiline suveräänsus.“ Kunstiteatris ei lavastanud enam direktor, vaid lavastaja sai endale direktori volitused. (Schutting 1999: 354-358) Seega 19. ja 20. sajandi vahetusel kehtestab lavastaja end iseseisva, kirjanduslikust alustekstist rippumatu loojana (Epner 2014: 13). Lavastaja rolli uuestimõtestamine, teksti mõiste avardamine, uus praktika *mise-en-scène*’ist kui iseseisvast kunstist ulatuvad tagasi loojateni nagu Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, Vsevolod Meierhold, Bertolt Brecht ja Antonin Artaud (Sidiropoulou 2011: 3).

Edward Gordon Craig kasutas oma essees „On the Art of the Theatre“ 1911. aastal esimest korda sõna *stage director*, mis viitab inimesele, kes on omandanud kõik teadmised, mis puudutavad kontseptsiooni ja teatrilavastuse teostumist. Sellist inimest nimetab ta ka käsitööliseks – ta interpreteerib näidendit oma näitlejate, lavakunstnike ja teiste käsitöölisega. (Craig 1911: 77)

20. ja 21. sajandi arvatavasti ühe kõige suurema autorlavastajana võib välja tuua Robert Wilsoni, kes on hästi sõnastanud ühe autoriteatri tähtsa tunnuse. Ta on öelnud, et tema vastutus artistina on „luua, mitte interpreteerida“. Ta rõhutab, et lavastajad loovad teose vaatajatele ja seega peaksid lavastajad võimaldama neil luua oma tõlgendusi ja teha

sellest järeldusi. Seega ta nimetab tekste, mis lavale jõuavad, pigem autorlavastaja omaks. (Sidiropoulou 2011: 2)

Autoriteatriga käib ka kaasas veel üks nähtus, milleks on kollektiivne loomemeetod. Kuigi see kõlab vastuoluliselt, ei rõhuta autoriteater ainult ühe looja autorsust, vaid väärtustab koosloomist ja koostööd, millest võtab osa kogu trupp. Lavastust looma hakates ei ole trupil valmisteksti, on vaid algne idee, mille kallal hakkavad kõik tööd tegema. Võib juhtuda, et tekst areneb välja kõigi ühistööst, kes loomisest osa võtsid, kuid sellegipoolest on lavastaja see, kes kannab autori tiitlit. Kollektiivse loomemeetodi tõttu saab teksti mõiste uue tähenduse, tähistades dramaturgi, lavastajate, näitlejate, kunstnike ja vaatajate dünaamilist välja, kes on kõik ühe lavastuse kaasautorid. (Sidiropoulou 2011: 75) Lääne kultuuriruumis sündis kollektiivne loomemeetod 1960.–70. aastatel vasakpoolse liikumise tulemusena. 1950. –60. aastatel loodud avangardsete teatritruppide eesmärgiks oli poliitiline protest tollaste tõsiste sotsiaalpoliitiliste probleemide vastu, nagu näiteks „külm sõda” ja hirm tuumasõja ees. Eesmärgiks oli analüüsida ja uurida, enne tööle asumist ei teatud vastuseid, neid otsiti koos. Eestis oli kollektiivse meetodi areng muidugi teistsugune. Kuuekümnendate mõtteviis, mis jõudis Eestisse, oli tõukeks muutustele teatrikunstis, mida tunneme 1960.–70. aastate teatriuudendusena. Koosloome meetodit praktiseerisid nii Evald Hermaküla kui Jaan Tooming, nende loomingus oli oluline, et trupi liikmed oleksid nende mõttekaaslased. (Pesti 2012: 123-124)

Ajalooliselt on rühmameetodit kasutatud erinevatel eesmärkidel. Üheks neist on vähendada hierarhilisust nii, et kõik oleks loomisel võrdsed. Samuti on põhjuseks olnud protest ja soov peegeldada kaasaegset reaalsust, algatades sotsiaalseid või poliitilisi muutusi. Rühmatööd iseloomustab spontaansus, eksperimenteerimine ja valmidus riskida. (Pesti 2012: 124)

Anneli Saro on analüüsinud lavastajaid, kasutades mudelit demiurg-brikolöör, mille puhul autorlavastajat võib määratleda kui brikolööri. Brikolöör püüdleb selgesti individuaalse lavastaja imago ning autorsuse suurendamise poole (Saro 2016: 150). Brikolöör ei lähtu ainult tekstist, lapseliku katsetamisjulgusega kannab ta materjali kokku ja meisterdab. Brikolööri töövahenditena võib välja tuua näiteks ümberkirjutuse, intertekstuaalsuse, multimeedialisuse, uue teksti kirjutamise ning rühmatöö ja

kollektiivse leiutamise. (*ibid*: 153) Sellised töövahendid on ka autorlavastajal. Siin võibki heaks näiteks tuua Andres Noormetsa, keda käsitleb Luule Epner oma põhjalikus artiklis tuues välja, et Noormetsa loomingu seast on lootusetu leida peateed ja sellele võib ette heita isegi eklektilisust (Epner 2012: 121). Kuid just eklektika ja katsetamisjulgus on brikolööri peamised omadused.

Ka kollektiivset loomemeetodit võib mingis osas nimetada brikolaaziks: trupp kannab kokku ideid, tekste, etüüde ja palju muud, millest lõpptulemusena valmib lavastus (Epner 2010). Sidiropoulou toob koostöö üheks heaks näiteks Bertolt Brechti, kes koos oma pikaajaliste töökaaslastega kirjutas tihtipeale proovide käigus näidenditekti üle. Selline algne ja mitte täielikult valmis tekst tegi näitlejatel tekstiga sidestumise lihtsamaks. (Sidiropoulou 2011: 26)

Koostöö teiste lavastuste tegijatega (eeskätt näitlejatega) eristab lavastajadramaturgia loomist „kirjandusliku“ draamatekti kirjutamisest, mida tehakse üldjuhul üksinda. Sageli on üsna raske eristada, kas tegu on lavastajadramaturgia või rühmatööna loodud tekstiga, sest üleminek ainuautorlusest kollektiivsele loomingule on loomulik ja iseenesestmõistetav. (Epner 2014: 15-16)

Autoriteatri mõiste rõhutab lavastamisel just protsessi tähtsust. Tihtipeale ei pruugi protsessi alguspunktiks olla mitte valmistekst, vaid lavastaja idee ja visioon, mille realiseerimiseks on vaja tekst ise kirjutada (Epner 2014: 15). Vahel võib selleks olla ka valmistekst, mis võib proovide käigus muutuda. Ühe proovitehnikana võib välja tuua prantsuse lavastaja Ariane Mnouchkine'i poolt nimetatud „demokraatliku tsentralismi“ (Sidiropoulou 2011: 87). See tähendab seda, et kogu trupp, sealhulgas ka kunstnikud ja tehnikud, panustavad prooviprotsessi oma erinevate ideede ja mõtetega, olenevalt sellest, mida nad on kuulnud või lugenud. Materjali hulgast otsustatakse pärast, mida võtta ja mida jätta.

Autoriteater on väga tugevalt seotud postdramaatilise teatriesteetikaga, mis sisaldab selliseid võtmelemente nagu dekonstruktsioon, anti-tekstuaalsus, hübriidsus ja heterogeensus. Samuti kuuluvad selle alla anti-mimeetilised, rituaalsed ja füüsilised *performance*'id. Lavalised kujundid ja sümbolid võivad asendada verbaalse keele. Ruum, valgustus ja kostüüm hakkavad ka ise jutustama mingisugust lugu, mis võib luua

mitmetasandilisi narratiive. Assotsiatiivset mälu väärtustatakse rohkem kui lineaarset loo jutustust. (Sidiropoulou 2011: 3-4) Kirjanduslik tekst ei domineeri enam lavastuse üle, vaid on üks komponent teiste seas. Kui lavastaja suhtub teksti kui toormaterjali, võib ulatuslikult töödelda igasuguseid tekste, ka klassikaliselt ülesehitatud näidendi saab teha ümber postmodernse teatri jaoks. (Epner 2014: 10)

Tekstide puhul iseloomustab postdramaatilisust pidev taaskasutus ja laenamine erinevatest ajastutest. Prantsuse filosoof Jean Baudrillard sõnastas kaasaegse kultuuri kontekstis esimesena mõiste „taaskasutus“ (*recycling*) (Sidiropoulou 2011: 79). Taaskasutus on avaram mõiste kui intertekstuaalsus, see „hõlmab ka muusika, visuaalkunstide, aga samuti teatud esteetikate, žanrite, kunstikonventsioonide uuestikasutamist, sageli võõritavates seostes ja kontekstis“ (Epner 2014: 21).

Postdramaatilises teatris võib üheks teksti loomise võimaluseks olla ka kollaaž. Kollaaž on üks viis ja strateegia, kuidas taaskasutus ilmneb ning see tähendab eri stiilide ja väljendusvahendite põimimist. Seega tekst võib tihedalt seonduda ka teiste meediumitega. Kollaaži strateegia paneb kokku tekstid, meedia, traditsioonid ja sulandab žanre. Kuigi erinevate meediumite kasutus on postdramaatilise teatriteksti puhul üsna sage nähtus, on see väga lai teema, millega käesolev töö põhjalikumalt ei tegele.

Eesti kontekstis võib tuua mitmeid näiteid lavastajatest, kes on lavastanud endakirjutatud näidendeid/tekste. Sellised on näiteks Andres Noormets, Uku Uusberg ja Ivar Põllu. Ivar Põllu on siin oluline ka seetõttu, et ta rajas 2008. aastal Tartu Uue Teatri, mida saab nimetada oluliseks autoriteatri keskuseks, sest siin on sündinud palju lavastusi, mis vastavad just autoriteatri kriteeriumitele – näiteks vähe lavastatakse seal täiesti valmisolevaid näidendeid.

Samuti saab välja tuua mitmeid lavastajaid, kes on teksti luues toetunud erižanrilistele materjalidele, millest on sündinud näidenditekst. Tuginetud võib olla väga erinevatele materjalidele alates intervjuudest kuni eesti luule ja hõimurahvaste folkloorini välja. Siin võib välja tuua kaks huvitavat näidet. Eriilmelistele allikatele on tuginenud Merle Karusoo, kellel on pikaajaline dokumentaalse materjaliga töötamise kogemus. Näiteks on ta teinud lavastusi, toetudes varateismeliste laste kirjanditele ja Eestis karistust

kandvate mõrvarite intervjuudele (Kolk 2014: 103). Hoopis teisiti on tekstidele lähenenud näiteks Mati Unt, kes segas erinevaid stiile ja töötles erinevate kirjanike (näiteks Oskar Lutsu) tekste, luues neist omanäolise tõlgenduse (*ibid*: 110).

Autoriteatri üheks nähtuseks on ka koostöö iseendaga (*self-collaboration*) (Sidiropoulou 2011: 76). Autoripositsiooni tugevdab veel see, kui lavastaja täidab lisaks mõnda muud funktsiooni peale lavastamise. Ta võib teha näiteks lavakujunduse, muusikalise kujunduse või osaleda ka ise näitlejana lavastuses. Koostöö alla käib ka see, kui lavastaja kirjutab ise näidenditeksti. Koostöö iseendaga on autorlavastaja sage kaubamärk. Kuid endale mitmeid funktsioone võtvaid lavastajaid on kindlasti vähem võrreldes kirjutavate lavastajatega.

Seega jääb autoriteatris oluliseks arutluskohaks küsimus, kelle loominguga me lõpuks tegeleme. Kes on autor? Tihti osutub probleemseks, kuidas defineerida, kelle tööga on lõpuks tegu. Kas tegu on veel näitekirjaniku kirjutatud näidendi lavastamisega või omaloominguga? Üldiselt kehtib sel puhul kirjutamata reegel, et niikaua kui näitekirjaniku teksti pole muudetud, kannab lavastus veel tema autorsust (Sidiropoulou 2011: 97-98). See reegel kehtib ka nende lavastuste kohta, kus on muudetud kujundust ja tegelaste identiteete. Kui tegelane räägib siiski samu lauseid, mis näitekirjanik on kirjutanud, on seal autor äratuntav ja tegu ei ole autorlavastusega. Autorsus tekstil on ülimalt oluline: isegi kui autor lavastab eksisteerivat näidendit, kannab lõpp-produkt siiski lavastaja käekirja. (*ibid*: 78) „Lavastajanäidend on niisiis teatripraktiku kirjutatud, adapteeritud või kompileeritud tekst, mille originaalsustase on piisav selleks, et käsitada kirjutajat teksti autorina“ (Epner 2014: 14-15).

Et mõista seda nähtust paremini, on väga hea vastanduse autoriteatrile sõnastanud Andreas W. Ta vastandab autoriteatrit traditsioonilisele ja psühholoogilisele teatrile, kus on kõike edasi antud täpselt nii nagu on kirjas näidenditekstis : „Ma tõepoolest kaotan järjest enam võimet üleüldse mingit kontakti leida teatriga, mille fookus on ainult näitlejal ja jutustaval dramaturgial, kus lavakujundus osutab ilma teisenduseta väljaspool teatrit olevatele selgetele realiteetidele (elutuba, tool ja laud) ja kus helikujundus toetab dramaturgiliselt olulistel hetkedel näitlejate sissetulemisi [---].“ (Andreas W 2010: 64)

Tähtis on see, et autorlavastajal on isikupärane käekiri ja omanäoline kujundikeel. Ta võib oskuslikult interpreteerida ka valmisnäidendit, luues sellest huvitava tõlgenduse. Autorsuse määra suurendab ka see, kui lavastaja täidab rohkemaid funktsioone, tehes näiteks ka heli- ja muusikalise ning lavakujunduse. Käesolev töö analüüsib autorsust just sellest lähtepunktist.

2. „Othello”

Lavastaja, tekstiredaktsiooni ja lavakujunduse autor Andres Noormets

Helikunstnik Taavi Kerikmäe

Kostüümikunstnik Maarja Viiding

Valguskunstnik Margus Vaigur

Lavavõitluse juhendaja Hellar Bergmann

Lavastusdramaturg Esko Salervo (YLE, Soome)

Osades Jim Ashilevi, Sten Karpov, Liis Karpov, Marian Heinat, Andres Mähar, Riho Kütsar, Karol Kuntsel

Lavastus „Othello“ esietendus Vanemuise väikeses majas 7. mail 2016. aastal. Andres Noormets on lavastusele teinud lavakujunduse ning Shakespeare'i teksti ülekirjutuse. Noormetsale omaselt on lavakujundus pigem minimalistlik ja mitte ülekoormatud. Nii lavakujundus kui ka kostüüm näitavad, et lugu ei paigutu kindlasse aega ega kohta. Laval on metallkonstruktsioon, millel on õhukesed tumedad kardinad. Konstruktsioon on üles ehitatud nii, et tekiks kolm erinevat ruumi, mis on eraldatud kardinatega: eesmine ruum, keskmine ruum ja tagumine ruum. Kardinatega saab lihtsasti muuta mänguruumi suurust. Viimast kardinat ei tõmmata kordagi eest ära, kuid tihti peale toimub tagumises ruumis taustategevus. Kõige tihedamini tõmmatakse eest ära esimese ja keskmise ruumi vahel paiknevat kardinat. Nii saab kahest ruumist üks suurem ruum. Samas, kui on toimumas mõni intiimsem stseen, on kõik kardinad ette tõmmatud ja tegevus toimub eesmisel mänguruumis. Paremal pool asetseb trepp, mis viib nõ teisele korrusele. Enamik tegevusest toimub lavapõrandal, kuid mõned stseenid toimuvad ka seal. Ülemist korrust kasutatakse siis, kui tahetakse näidata kellegi suuremat võimu või üleolekut. Näiteks ilmub sinna lavastuse alguses Brabantio (Riho Kütsar), kui Jago (Sten Karpov) ja Rodrigo (Karol Kuntsel) teda äratama lähevad. Vasakul all on raudvõrest voodi, mille peal on mõned liivakotid. Seega ainsateks materjalideks, mida lavakujunduses on kasutatud, on metall ja õhkõrn kardinariie, mis on tegelikult üsna vastandlikud. Lava valgustab sinaka varjundiga valgus, mis annab juurde süngemat tonaalsust.

Võiks öelda, et Noormets oma lavakujundusega tõlgendab seda maailma üsna halli ja raskemeelsena. Metalsus ja tumedad toonid sobivad hästi kokku Shakespeare'i

traagilise looga. Shakespeare'i näidendis on kindel aeg ja koht, mida Noormetsa lavakujundus ei taotle, pigem tegeleb lavastus ideedega. Shakespeare'i näidendi tegevus toimub Veneetsias ja Küproses, Othello on Veneetsia armee väejuht ning neid ründamas Türgi väed. Tinglik lavakujundus määramatus ajas ja kohas loob oma üldilmes ähmase, kontrastitu ja sünge atmosfääri.

Lavastusel on eraldi kostüümikunstnik, kelleks on Andres Noormetsa tütar Maarja Viiding. Tumedas ja häguses maailmas mõjub ainsa kontrastina Liis Karpovi kehastatava Desdemona kostüüm. Kui kogu lavakujundus on pigem tume ja kõikidel teistel on hallid ja mustad flanellmaterjalist riided, siis Desdemona kannab suurt valget õhulist kleiti. Seega kostüüm annab siin edasi ka ideestikku. Hea Desdemona on ainus ilusa hingega inimene alatus ja sünges maailmas. Teine naistegelane, Emilia (Marian Heinat), kannab samuti ainult tumedat. Desdemona hing on puhas, ta armastab Othellot (Jim Ashilevi) jäägitult ning tal on ainult head kavatsused. Huvitava kujundi loob Desdemona õhkõrn valge kleit, kui Emilia laotab selle üle metalse voodi. Nii saavad tema puhtus ja headust justkui veel suuremaks.

Vestlusõhtust Noormetsaga tuleb välja, et kostüümi puhul oli tähtis, et see ei annaks edasi kindlat ajastut ega ruumi. Noormetsal oli algne idee, Desdemona kostüümi mõtles täpsemalt välja kostüümikunstnik. „Othello“ puhul otsustasime, et teeme nii, et ei ole ida ega lääs, et oleks mingi vahepealne asi. Et ruum hajuks ja poleks midagi konkreetset. Flanellpüksid said valitud, et ei oleks ei see ega teine. Maarja arendas seda ideed edasi. Mingi pilt või raam oli olemas, need asjad rääkisime põhjalikult läbi. Desdemona puhul tahtsin, et see oleks valge, et oleks võimalik asju maha võtta. Aga see, kuidas seda konkreetset teha, vaatasid nad ise. Tähtis on, et vaataja ei takerduks visuaali, vaid et see aitaks ja oleks mugav vaadata. Näitleja ei tohi jääda kinni ega kannatada kostüümi all.“ (Noormets 2016a)

Lisaks lavakujundusele teeb lavastuse huvitavaks näitlejate performatiivne ja väljendusrikas kehakeel. Keha on siin aktiivne, mitte neutraalne. Noormetsast on see väga leidlik viis teha klassikaline lugu omanäoliseks, mis näitab hästi autorlavastajaks olemist – tal on omapärane kujundikeel ja leidlikud ideed. Näitlejatel on tihe füüsiline kontakt, näidetenä saab siin tuua Jago ja Cassio (Andres Mähar) vähkremise, Jago ja Rodrigo pideva kallistamise, Emilia massaažitegemise Desdemonale ja palju muud.

Kõige performatiivsemalt esitavad teksti Desdemona ja Othello, nende omavaheline koosolemine on erootiline ja julge. Näiteks on kehaline avastseen, Desdemona ja Othello abiellumine. Sellist stseeni Shakespeare'il ei ole, näidend algab Jago ja Rodrigo dialoogiga. Lavastuses seisab Othello Desdemona taga, hoiab tal ümbert kinni, nad hingavad sügavalt, enne sõrmuse sõrme panemist lakub Othello kõik Desdemona sõrmed üle. Näitlejate kehalisus mõjub mõnes stseenis lausa loomalikult. Seda näitab näiteks Desdemona ja Othello üksteise peale urisemine neljakäpukil.

Jim Ashilevi on oma raamatus „Armastuskirju teatrile“ kirjeldanud ka „Othello“ proove. Nii Ashilevi kui Noormets leidsid, et teksti esitamine performatiivselt toimib hästi ning avaldab tugevamat mõju kui sõnakesksem mängulaad. „Lavastaja Andres Noormets ütles ka seda, et meie füüsiliselt ja emotsionaalselt ekspressiivne mängustiil on puhtalt maitse asi. Kindlasti satub saali vaatajaid, kelles see tekitab vastumeelsust. Andres ütles, et see talle siiski meeldib. Et vahepeal tekib kahtlus, kas see pole juba liiast, aga siis ta saab aru, et see töötab.“ (Ashilevi 2016: 240-241)

Kõige rohkem saab „Othellot“ defineerida autoriteatrina Andres Noormetsa tekstiredaktsiooni tõttu. Shakespeare'i näidendi värss on mugandatud proosasse. Sealjuures on teksti töötlus nii oskuslik, et säilib teksti poeetilisus. Andres Noormetsa teksti ja originaalnäidendi lähemal võrdlemisel selgub, et Noormets on kõvasti tekstiga tööd teinud. Lavastaja on seda otsust kommenteerinud järgnevalt: „Kirjutasin „Othellot“ proosasse, et ei oleks seda värsivõõritust, et inimesel oleks võimalik looga kaasaga minna. Tundsin, et värss võib jalgu jääda, kuid ma ei tahtnud loobuda poeetikast. Kui kuulata, siis poeetikast ei ole loobutud, aga värsist on loobutud. Tavalise lausega öelda on tunduvalt selgem. Ma tean, et oskan seda ise kõige paremini teha.“ (Noormets 2016a)

Täpselt nii nagu lavakujunduses, on ka teksti tugevuseks see, et sellel puudub aja- ja kohamääratlus. Mugandatud tekstis on vähem tegelasi. Noormetsa versioonis on kokku 11 tegelast, keda mängivad 7 näitlejat. Shakespeare'i näidendis on tegelasi palju rohkem, näiteks Gratiano, kloun ja mitmed nimeta episoodilised tegelased, nagu meremees, ohvitserid, aadlikud, pillimehed ja teenijad.

Andres Noormets on teinud nii, et just teksti poolest mõjuvad Othello ja Jago ülimalt kontrastsete tegelastena. Othello kui romantiline kangelane, kes usub tõelise ja kõikvõimsa armastuse jõudu, ning Jago, kes on ratsionalist, kelle jaoks „Armastus on illusioon, mis tuleb välja siis, kui mõistus magab“ (Noormets 2016b: 25). Muidugi ei tohi siin unustada, et Othello armukadedus muudab teda tundmatuseni, kuid sellegipoolest jääb ta Desdemonat armastama. Othello ja Jago kõnet võrreldes on näha, kuidas Noormets on hästi edasi andnud tegelaste iseloomu.

Othello kõne on kujundirikas. Tema kõnes on tabavad ja jõulised fraasid koos värvikirevate piltlike näidetega. Palju kasutab ta oma kõnes ka võrdlusi looduse ja selle iluga – taevas, maa ja meri. „Midagi ei muutu, Jago – nagu merigi ei muutu – tema lained tulevad ikka randa ja mitte vastupidi. Selline saab olema ka minu kättemaks – vääramatu nagu torm, mis laevu neelab“ (Noormets 2016b: 64). Othello keel on kõige poeetilisem ja keerulisem, mis näitab tema intelligentsust ja iseloomu keerukust. Tegu on ju tegelasega, kes muutub kõige drastilisemalt – romantikust saab armukade vihkaja, kes tapab oma kaaslase.

Parima näite kõne poeetilisusest võib tuua stseenist, kus Othello räägib Brabantiole, kuidas Desdemona temasse ära armus. Selle võrdluse puhul on hästi näha, kuidas mugandatud tekstis säilib poeetilisus, juurde on lisatud ka värvikaid kirjeldusi.

„Shakespeare’i näidend:

Mu üllatus on sama suur kui rõõm,
et leian siit sind! Oo, mu hing – mis õnn!
Kui iga torm toob kaasa sellist rahu.
tuul lõõtsugu siis nii, et ärkab surm,
ja lainemäelt, mis kõrgem kui Olümpios,
las söösta laev siis otse sügavusse,
mis põrgust sügavam! Kui surra nüüd,
siis sünniks õnne tipul see, sest kardan,
mu hinge rahu on nii täiuslik,
et mingit sellist rõõmu saatusel
ei ole enam anda.“

(Shakespeare 1966: 431)

Noormetsa mugandatud tekst:

„Mu üllatus on sama suur, kui rõõm sind siit eest leida, Desdemon. Mu süda lihtsalt laulab. Kui iga torm tooks sellist rahu ja õnne, siis võiks merel aina surmatuuled möllata – see oleks lihtsalt suure õnnetunde avamäng. Kui ma praegu sureksin, siis läheksin siit otseteed nirvaanasse – see hetk on lihtsalt nii täiuslik – midagi paremat oleks raske ette kujutada.“

(Noormets 2016b: 19-20)

Jago kõne pole nii kaunis ja väljendusrikas, kuid sellegipoolest kasutab ka tema kõnes palju metafoore. Tema kujundid osutavad elu madalale ja räpasele poolele. Kui ta on üksi, räägib ta tunduvalt nõ maisemalt ja labasemat kõnepruuki kasutades. Ta räägib palju kiimast, seksist ja naiste kombelõtvusest.

JAGO (Rodrigole)

„Mis viisakus – see oli kõige ehtsam kiim! Võin vanduda! See oli eessõna ja sissejuhatuse rõvedate mõtete raamatus – nende kehad olid nii lähestikku, et nende hingeõhud võisid teineteist kallistada.“

(Noormets 2016b: 37)

JAGO (üks)

„Ma teotan selle mehe mauri ees nii ropult ära, et ta neab oma sündimise tundi. Seda enam, et mulle tundub, et ta piilub ka minu naist ja tahaks talle kohe selga ronida – kuradi hüään, seda ma sulle ei kingi...“

(Noormets 2016b: 38)

Tuleb välja, et need laused on kokku võetud ühest tekstilõigust, kuid erinevatest kohtadest:

„[---] sest kahtlust heietan, et himur maur
on vähernud mu sängis, millest mõeldes
mul on, kui näriks mürk mu sisikonda,
ja ma ei peagi maitsma enne rahu,
kui saame tasa: naine naise eest.

[---] on meie isand Cassio mul peos:

ta ropult ära teotan mauri ees“

(Shakespeare 1966: 434)

Noormetsa tekstiredaktsioon teeb näidendi tunduvalt selgemaks, konkreetsemaks ja arusaadavamaks. Loobutud on liigsest nõ lobisemisest ja mürast, samas on allesjätetu piisav, andmaks veenvalt edasi ideestikku. Tekst on poeetiline, kuid samas lihtne ja argine. Teksti on ka rohkesti kärbitud, pikad monoloogid on tehtud lühemaks ja konkreetsemaks. Näiteks stseenis, kus oodatakse Othellot ning Desdemona palub Jagol endast midagi luuletada, mõtleb Jago välja lühikese kaherealise luuletuse. Shakespeare'i näidendis aga luuletab Jago tunduvalt pikemalt ning mõtleb välja rohkelt riime, mis Desdemonat ärritavad.

Noormets on lisanud tõsisele ja traagilisele loole ka humoorikaid elemente. Nii saab Shakespeare'i tragöödia tragikoomilisema ilme. Kindlasti tuleneb humoorikus ka sellest, kuidas näitlejad teksti esitavad. Kõige vaimukamalt esitab mõnes stseenis oma teksti Jago. Näiteks, kui meeleheitel Rodrigo küsib talt, mida ta nüüd teeb, vastab Jago iseenesestmõistetavalt „Eks sa lähed magama“.

Teise näite humoorikusest võib tuua lausest, kus on viide kaasajale. Desdemona ootab Othellot ja kohtub kohaliku asevalitsejaga, Shakespeare'i näidendis ei tutvusta Montano end üldse Desdemonale. Samas tuleb tõdeda, et selline vihje esines ainult ühes lauses, mujal tekstis rohkem viiteid kaasajale pole.

DESDEMONA:

„Ma tänan teid, Montano. Teil on väga ilus nimi. Mul olid kunagi umbes sellise nimega firma püksid.“

(Noormets 2016: 31)

Analüüsist on välja jäetud helikujundus, mille autoriks on Taavi Kerikmäe. Kuid tasub mainida, et ka helikujunduse puhul on huvitav see, kuidas see loob lavastuses oma tähenduse. Othello ja Desdemona alguses lausunud abielutöotusi võib kuulda kogu etenduse jooksul, mis näitab nende armastuse igavikulist. Kuigi Othello hullus armukadedusest, ei lakanud ta Desdemonat armastamast. Othello ja Desdemona sosinate olulisust rõhutab ka Riina Oruaas: „Noormetsa lavastuses on nii dramaturgias

kui ka helikujunduses tõstetud kõige olulisemaks Othello ja Desdemona liin juba sellega, et etenduse avastseeniks on nende pulm ning sel ajal lausunud sosinad kostavad peaaegu kogu etenduse vältel. [---] Kõige tähtsam on hingamine, Othello ja Desdemona abielu sõlmimise hingetõmbed ja sosistused, mis nii kire- kui ka kriisihetkedel kõlavad, saates etendust nagu alahoovus.” (Oruaas 2016)

„Othello“ mõjub tervikuna, kus on võrdselt tähtis roll tekstil, lavakujundusel, helikujundusel, kostüümil ja performatiivsel kehakeelel. Andres Noormetsa võib selle lavastuse põhjal määratleda kui autorlavastajat, sest ta on klassikalisele loole mitmete komponentide abil loonud isikupärase tõlgenduse. Peamiselt toetab seda lavastaja põhjalik töö tekstiga, mis teeb lavastuse omanäoliseks. Ka lavakujundus ei aseta lugu kindlasse konteksti, vaid tegeleb ideedega.

3. „Suluseis”

Tõlkija Kadri Papp

Lavastaja, kunstnik, muusikaline kujundaja Andres Noormets

Kostüümikunstnik Maarja Viiding

Valguskunstnikud Andres Noormets ja Jaanus Moor

Fotokunstnik Maris Savik

Osades Leila Säälik, Margus Jaanovits, Kärt Tammjärv, Maria Annus, Marika Barabanštšikova

„Suluseis“ on rootsi näitekirjaniku Kristian Hallbergi 2014. aastal kirjutatud näidend. Andres Noormetsa lavastatud „Suluseis“ esietendus 16. detsembril 2016. aastal Vanemuise Sadamateatris. Noormets on lavastusele teinud lavakujunduse, muusikalise kujunduse ja osaliselt ka valguskujunduse.

„Suluseis“ on lugu praegustest ühiskondlikest valupunktidest, mis on tekitanud rohkelt probleeme nii siin kui mujal. Lavastus puudutab kaasaegseid olulisi teemasid, nagu rassism, pagulased, integratsioon ja religioon. Lavastus tegeleb nende probleemidega sügavuti ning annab mitmeid huvitavaid ja tähtsaid mõttekohti, mille üle järele mõelda.

Tegevuspaigaks on Rootsi. Peategelane K (Margus Jaanovits) on valgenahaline keskklassi mees, kes võitleb tuliselt rassismi ja muude sotsiaalsete probleemidega. Ta tegeleb antirassistlike projektidega ja igasuguse sellesarnase teavitustööga, et sisendada kõigisse enda mõtteviisi. Lisaks sellele on ta ka taimetoitlane. Konflikt käivitub siis, kui K saab teada, et tema tütar Lee (Kärt Tammjärv) on lasteaias oma moslemist sõpra solvanud ja seetõttu tema vanemad linnast ära kolivad. See pöörab K elu täielikult pahupidi, sest ta on kasvatanud oma tüdrit enda väärtushinnangute järgi täpselt samasuguseks inimeseks nagu tema. K elu teevad keeruliseks ka tema suhted emaga (Leila Säälik), kellel on võrreldes K-ga hoopis teistsugused vaated elule. Kuigi K võib jätta esialgu eesrindliku ja ülla võitleja mulje, selgub peagi, et tema maailmas ei olegi kõik nii läbipaistev ja õiglane nagu tundub.

Andres Noormetsa lavakujundus teeb loo mitmetasandiliseks. Kuigi „Suluseis“ on üsnagi tekstikeskne lavastus, loob minimalistlik ja tinglik lavakujundus erinevaid tähendusi. Sadamateatri laval on valge nelinurkne linoleumpõrand, mille peal on suur

valgete seintega ruum. Seda ruumi võiks võrrelda umbes toasuuruse kastiga. Ruumi vasakus servas on sissepääs, kust saab ruumi sisse minna. Ruumi paremal pool üleval on suur ristkülikukujuline aken. Ruumi väljaspoolse seina küljes, publiku vastas, on pink istumiseks. Üldiselt toimub kogu tegevus suuresti kas pingil istudes või ruumi ees valgel linoleumpõrandal, ruumi sisse minnakse vähe. Akent kasutatakse selleks, et vahepeal näidata taustategevust, näiteks Leed pallimeres mängimas. Selliseks jääb lava kogu etenduse vältel, rohkem midagi ei muudeta. Lõpus kasutatakse valget seina fotode projitseerimiseks. Kõik lavadekoratsioonid on valget värvi, mis loob puhta ja steriilse atmosfääri. Valguse tõttu võib ruum omandada vahepeal ka hallikaid ja sinakaid toone. Selline peamiselt valge-hall tonaalsus mõjub tegelikult väga vastuoluliselt lavastuse ideestikuga, sest räägitakse sünetest teemadest. Kogu aeg on üleval mingisugune vaen, vimm ja negatiivne energia. Kuid võib-olla just puhtus ja valge värv aitavad võimendada loo sõnumit. Lavakujunduse minimalistlikkust võib põhjendada ka sellega, et oluline on idee ja teemad, millega tegeletakse. Tinglik lavakujundus laseb täielikult keskenduda sõnumile.

„Suluseisus“ on kostüüm omavahelises sünergias lavakujundusega. Ka siin on kostüümikunstnikuks Andres Noormetsa tütar Maarja Viiding. Tegelased kannavad valgetes, beežides ja hallides toonides riideid. K kannab beeže pükse, halli pintsakut ja valget särki. Emal on valged pluus, püksid ja hall kampsun. Ka Lee on üleni valges, tal on valged traksipüksid, särk ja sukkpüksid. Sellistes värvides kostüümiga sobivad nad ideaalselt kokku steriilse ja puhta atmosfääriga, mida loob valgetes värvides lavakujundus. Ainus tegelane, kes heledates toonides atmosfääri ei sobitu, on H (Marika Barabanštšikova). Tema riietus on tumedavärviline, ta kannab sinist kampsunit ja musti pükse. Arvestades seda, kuidas teiste tegelaste kostüüm haakub lavakujundusega, võibki H väljanägemist tõlgendada sellega, et ta ulatub kogu loost väljapoole, ta on kõrvalseisja.

Kahtlemata teeb loo mitmetasandiliseks see, millisesse positsiooni on Noormets asetanud H, kes suhestub kogu loo ja tegelaskonnaga teisiti. H paikneb ka füüsiliselt mänguruumist väljaspool. Ta on asetatud publikusse, täpsemalt istub ta viimase pingirea keskel, puki taga. Tal on vile ja must kaustik. Ta kasutab vilet, et peatada tegevus ning hakata tegelast küsitama. Vile jaotab etenduse stseenideks. Terve etenduse vältel ei

selgu, kes täpsemalt on H. Ei ole võimalik aru saada, kas ta on näiteks K südametunnistus, kohtunik või Lee ema. Siin võiks välja tuua mitmeid tõlgendusi. Üheks tõlgenduseks on see, et lavastus näitab elu kui mängu. Kuna üheks liiniks on jalgpalli temaatika, võib siin panna võrdusmängu elu ja jalgpallimängu vahele. H on kohtunik, kes juhib mängu ehk juhib ka elu. Ta teab alati, mis juhtuma hakkab. Seega on siin tegu justkui ettemääratusega ja saatusega. Tegelikult on kõik juba otsustatud, tähtis on ainult see, kuidas eelseisvad olukorrad lahendatakse. Näiteks ütleb H K-le, et mees saab teada, et Rootsis on plahvatanud pomm, ning ta ütleb Leele, et selle taga on Al-Qaeda. K ei usu seda, see ei saa tema arvates võimalik olla, kuid täpselt nii lähebki.

Teiseks tõlgenduseks võib pidada ka seda, et H tegelaskuju abil tahetakse näidata, et tegu on teatriga ja peamiseks eesmärgiks on sõnumi edastamine. Kui publik veel saalis kohti otsib, tuleb Barabanštšikova H juba lavale. Ta puhastab pörandad, pingi ja aknaklaasi. Seejärel paneb ta pingile jalgpalli, joogipudeli ja järgmises stseenis kasutatava menüü. Ta annab teada, kui pikk on etendus, palub mitte pildistada ja tutvustab etenduses kasutatavat vilet. Pigem mõjub ta iseendana kui tegelasena. Sellises tegevuses võib ära tunda ka eepilise teatri jooni. Eepilise teatri teooria lõi Erwin Piscator, kuid sellega on väga palju tegelenud saksa draamakirjanik ja lavastaja Bertolt Brecht. Brechti eepilise teatri teooria järgi tuleb näidata, et tegu on just teatriga, sest nii ei saa vaataja sattuda loo maagilisse lummusesse ja tema kriitikameel säilib. Kui aga vaataja kriitikameel on ergas, saab ta keskenduda just olulistele probleemidele ja põhiideestikule. Kaine mõistuse säilimisel tekib tal soov maailma muuta. Selleks et näidata, et tegu on teatriga, kasutab eepiline teater näiteks plakateid, vahelesegamisi, publikusse pöördumist. Oma traktaadis „Vaseost“ kirjeldab Brecht eepilise teatri näitlejat: kindla tehnika abil distantseerub näitleja kujust, keda ta mängis, ja asetab tüki situatsioonid niisuguse vaatenurga alla, et need saavad kriitika objektiks (Brecht 1972: 59). H oma tegevusega alguses justkui juhatab sisse etenduse ning näitab, et tegu on teatriga. Tema vahelesegamised vile abil peatavad alati tegevuse, mängust astutakse välja. H küsimuste abil on võimalik rohkem teada saada tegelaste sisemaailma ja nende motiivide kohta. Seda tõlgendust toetab ka tinglik lavakujundus, sest niivõrd tähtis polegi lugu ja tegevustik, vaid sõnum, mida edasi antakse. H tegelaskuju kõrvalolu rõhutab ka Rait Avestik: „[---] Barabanštšikova „rollijoonises“ jääb ta ikka Vanemuise näitlejannaks, siis selline teatris olemise tunde rõhutamine tekitabki olukorra, et vaataja

ei saa lukku väga sisse minna, ennast unustada, vaid tal tuleb kainelt kohal olla ja kaasa mõelda.“ (Avestik 2017)

Lisaks sellele on H oluline seetõttu, et oma vile ja mängu katkestusega annab ta alati teada stseenivahetusest. Tegevuspaikadeks on restoran, rongijaam, Lee lasteaed, K kodu, Rašidi ema kodu. Lavadekoratsioonid tegevuspaikade tõttu ei muutu, sellest saab teada ainult H vahelesegamise kaudu. H on ka selleks hea, et pidurdada kiiret ja intensiivset tegevust, mille puhul on kogu aeg näha, et see muutub pingelisemaks ja läheneb nõ katastroofile. Ta teeb justkui pause, mis lasevad hingata ja aitavad samal ajal süüvida tegelaste siseellu. Näiteks H vestlus Lee vanaemaga annab aimu, mis põhjusel on K just praegu selline. Kuna Noormetsale on omane see, et ta ei anna üheselt mõistetavaid vastuseid, ei saa mitte ühtegi tõlgendust absoluutse tõena võtta. Kes on H ja miks tal lavastuses just selline roll on, jääb igaühe enda otsustada.

Hallbergi näidendist tuleb välja, et H natuke mõjutab ka tegevuse käiku. Näiteks ütleb ta K-le, et ta hoiatas ema K raevu eest enne, kui mees talle helistada plaanib. Lavastuses aga ütleb H lihtsalt, et ema on hoiatatud. Seega on Andres Noormets teinud H-st igal moel loost väljaspool seisva tegelase.

Kui võrrelda lavastuse teksti ja Kristian Hallbergi näidenditeksti, on näha, et mitmeski kohas on teksti tehtud palju lühemaks: „„Suluseisus“““ oleme teinud päris palju kärpeid. Sa saad aru, et ta jääb tekstis ühe koha peale seisma, kuid meil ei ole mõtet sinna seisma jääda.“ (Noormets 2016a) Tekst on kohati konkreetsem ja lühem. Mõned H ülekordavad küsimused ja täpsustused on välja jäetud, kuid see teebki teksti paremini jälgitavaks. Samuti on muudetud ühte tegelast: Hallbergi näidendis on lapseks poeg Leo, kuid lavastuses tütar Lee. Töö autor küsis intervjuus, millest tuli otsus muuta lapse sugu. Noormets soovis algselt lapseks meesnäitlejat, kuid Vanemuise teatris ühtegi sobivat inimest ei leidnud. Seega idee muuta poiss tüdrukuks tekkis täitsa juhuslikult. Noormets leidis Internetis pildid Rootsi Galeaseni teatri lavastusest, kus lavastati originaalnäidendit. Tuli välja, et tolles lavastuses mängisid ainult kolm inimest – kaks naist ja üks mees. Naised mängisid ära kõik ülejäänud rollid peale K. Ka K last mängis naine. Noormets tõdes, et see pole tegelikult üldse halb idee ja selline roll sobib suurepäraselt Kärt Tammjärvele. Noormets vaatas üle ka teksti, mitte kusagil ei tekkinud vastuolusid, kui lapseks oleks hoopis tüdruk. Lavastaja leidis, et pigem see

tekitabki lavastusele huvitava tasandi juurde, kui tüdruk tunneb kodumaa jalgpalli ajalugu ja teab tähtsaid mängijaid. Lisaks sellele on tänapäeva ühiskonnas see juba üsna tavaline, et ka tüdrukud mängivad jalgpalli ja elavad kaasa spordivõistlustele. (Noormets 2017a)

Teatriteaduse Üliõpilaste Looži vestlusõhtul selgus, et tegelikult soovis Noormets mugandada kogu teksti Eesti oludesse, nagu ta ka varasemalt on teinud. Kuid nähes, kui palju olulisi nüansse läheks kaotsi, otsustas ta jätta siiski kogu loo Rootsi. „Samamoodi sain Kristian Hallbergilt loa näidendi Eesti oludesse tõlkida. Tegin pool ära ja siis sain aru, et seekord ei anna nii teha, sest on asju, mis on nagu Rootsis natuke teistmoodi ja ei tõlku Eesti olukorda. Ja kui me neid ära ei tõlgi, jäävad asjad vaeseks. Nüüd on kavaleht täis seletusi rootsi ja taani migratsioonipoliitikast, rootsi jalgpallist ja paljust muust. Siis tõlkisin kõik asjad tagasi, siis liikus kõik 2016. aastast 2011. aastasse. Meie ei oleks saanud neid asju mängida aastal 2011, meil polnud sellised asjad üldse jutuks - migratsioon, moslemid ja palju muud. Praegu tegelevad siin kõik sellega.“ (Noormets 2016a)

„Suluseisu“ heli- ja muusikalise kujunduse autoriks on samuti Andres Noormets. Noormetsa on öelnud, et talle väga meeldib tegeleda muusika kuulamisega ja selle otsimisega lavastuste jaoks. Seetõttu on ta aastate jooksul kogunud palju erinevat muusikat. Intervjuus toob Noormets välja, et lavastusele heli- ja muusikalist kujundust tehes otsib ta oma helipankadest sobivaid muusikapalu eelkõige viimaste aastate materjalide hulgast: „Mul on kataloogid: „2016 – 1“, seal on esimesed 30 plaati jne. Tihti võtan viimased albumid, kuulan kas sealt on midagi võtta. Tavaliselt on muusikaline kujundus ka ajas suhteliselt sama. Ma ei võta muusikat näiteks aastast 2002. Olen netist palju alla laadinud algajate muusikute palasid.“ (Noormets 2017a)

„Suluseisu“ helikujundus on sarnaselt lavakujundusega minimalistlik ja üsna tagasihoidlik. Sellegipoolest annab helikujundus teatud stseenidele palju juurde. Üheks oluliseks heliks on H vile, mis peatab ja käivitab tegevuse käigu ja seega eristab stseene üksteisest. Huvitav on siinjuures ka see, et tekstis vilet pole mainitud, seega on see lavastaja lisatud. Vilega seostub jalgpallimäng, seega haakub see eelmainitud tõlgendusega, et elu on justkui mäng. Lavastuses kostavad tasased üksikud klaveril

mängitavad noodid. Heli illustreerib mitmes stseenis ärevaid, kuid ka helgeid hetki. Näiteks kostavad klaverinoodid stseenis, kus K saab H-lt teada, et ta isa saadab talle kohe sõnumi. Isa saadab aga sõnumeid ainult siis, kui midagi on juhtunud. Samuti võib kuulda õrnu ja tasaseid noote stseenis, kus ema kirjeldab oma suhet pojaga – see oli täis rõõmu, õnne ja armastust. Helil on ka suur roll lõpuosas, kui seinale projitseeritakse tegelaste fotod ja portreed. H räägib vaikusest ja tummast ühiskonnast, pärast seda võibki kuulda ainult tasast klaverimängu. Selle lõpetab H kolmekordne vile.

Terve etenduse vältel üksikult kostvad klaverinoodid saavad üheks muusikapalaks kokku lõpus, kui näidatakse fotosid. Seega on umbes paari minuti pikkune laul venitatud tunni ja 20 minuti pikkuseks. Samuti näidatakse sel ajal fotosid etenduse ajal läbi mängitud situatsioonidest – näidatakse fotosid kohvikus einestamist, jalgpalli mängimisest ja Rašidi ema külastamisest. Kohe pärast seda kõlab rootsi bändi ABBA laul „SOS“. Kuna tegu on rootsi bändiga, sobib see hästi näidendi olustikku. Laulu saab kuulda kohe pärast H lõpuvilet. Noormets kommenteerib lavastuse helikujundust järgnevalt: „„Suluseisus“ pole rohkem ruumi muusikale kui üks väikene ruum lõpus. Mul on see asi olemas, mis seal võiks olla. Siis mõtlesin, et teda võiks ikka mujal ka olla kuidagi. Nüüd olen mitu päeva tegelenud sellega, kuidas ühest 4-minutilisest loost teha ühe tunni ja kahekümne minuti pikkune. Olen selle võtnud nootide kaupa lahti, dekonstrueerin, tõstan nad eemale, töötlen kaja ja muude asjadega. Ja see on seesama lugu, aga ta on hõre nagu õhk kõrgmägedes. See on väga äge, kuidas ta tilgub. Lõpus saab see kokku üheks niisuguseks pildireaks. See on näide, kuidas muusikapala muutub helikujunduseks.“ (Noormets 2016a) Ka siin saab spekuloida kasutatava laulu tähenduse üle lavastuses. Laul on tempokas ja rõõmsameelne, mis kõlab üsna vastuoluliselt võrreldes kogu lavastuse temaatika ja atmosfääriga. Laulusõnad on aga kahetimõistetavad – laul räägib küll armastusest, kuid palub hingede päästmist. Kelle hing vajab päästmist, jääb samuti vaataja otsustada.

Lavastuse valguskujundus on valminud Andres Noormetsa ja Jaanus Moori koostöös. Peamiselt võib eristada kahte valgust – ere valgus mängu ajal ja mahedam valgus, kui tegevus on peatatud ja H parasjagu kedagi küsitleb. Sel hetkel on valgus suunatud küsitletavale ja ülejäänud lava on hämar. Samuti on kusagil sinaka valguse varjundid. Kui tegevus edasi käib, muutub lava jälle eredaks. Kui kogu lava on täiesti heledaks

valgustatud, on klaasi tagant paistev valgus sinine. Valgus muudab väga otseselt atmosfääri. Kui toimub tegevus, on lava väga ere ja jätab puhta ning steriilse mulje. Kuid küsitlemise ajal on valgus tagasihoidlikum, mis näitab ka seda, et mängust on välja astunud.

Nii lavakujundusele, kostüümile kui ka H tegelaskujule võib leida mitmeid tõlgendusi. Ka Noormets ise on välja öelnud, et talle meeldib jätta lavastusse nõ lahtiseid otsi, kus pole üheselt mõistetavaid vastuseid: „Hea on lavaruumis vaataja kujutlusele ja fantaasiale ruumi anda ning mitte kõike ette-taha ära illustreerida. Ka näitleja hetkesolemisele on hea ruumi anda ning mitte kõike ette ja taha ära lavastada. Mulle meeldib, kui lavastuses on alad, mis end ise täidavad ja see täitmine sõltub konkreetse hetke tunnetusest ja informatsioonist: mis toimub mängijates, mis toimub vaatajates, mis toimub mängupaiga ümbruses, mis toimub hetkel maailmas jne. [...] mõnikord on kahju, kui vaatajad või kirjutajad on mustvalgelt hinnangulised või oma tõlgenduses väga ühetähenduslikud. Mulle meeldivad avatud ruumid. Ma ei taha luua konkreetsust ja ühetähenduslikkust. [...]“ (Noormets 2017d)

Andres Noormetsa autorlavastajalikkust näitab siin eelkõige see, kuidas lavakujundus koos kostüümiga loob mitmetähenduslikkuse. Minimalistlikku lavakujundust toetab ka samasugune heli- ja valguskujundus. Lisaks on huvitav see, millisesse positsiooni on asetatud H. Teda on näidatud kui kõrvaltvaatajat, mis lisab lavastusele veelgi kihte. Võiks küsida, milline on lavastuse rõhuasetus. Tundub, et kõige olulisem pole siin lugu ise, vaid see, mida tahetakse öelda ja edastada. Pigem kutsub lavastus enda südametunnistusele otsa vaatama.

4. „Lapsepõlvebänd”

Lavastaja, kunstnik ja dramaturg Andres Noormets

Kostüümikunstnik Maarja Viiding

Muusikajuht Ele Sonn

Videokunstnik Taavi Varm

Valguskunstnik Karmen Tellisaar (Endla)

Osades Maria Annus, Linda Kolde, Ele Sonn, Aivar Tommingas, Priit Strandberg, Tanel Jonas, Jaanus Tepomees

Lavastus „Lapsepõlvebänd“ esietendus Vanemuise suures majas 18. veebruaril 2017. aastal. Andres Noormets on lavastusele teinud lavakujunduse ja kirjutanud teksti. Peatükk on kirjutatud, lähtudes suuresti proovides nähtust ja lavastajaga tehtud intervjuu põhjal.

„Lapsepõlvebänd“ on lihtne ja soe lugu mängurõõmust ja lustimisest. Peategelasele Mariale (Maria Annus) tulevad sünnipäeva puhul külla sõbrad muusikakoolist. Kõik Maria sõbrad on musikaalsed ja andekad lapsed, kes oskavad ka erinevaid pille mängida. Maria saab igalt külaliselt kingiks ühe muusikainstrumenti. Nii otsustataksegi koos, et hakatakse bändi tegema. Üllatuseks soovib bändiga liituda ka Maria vanaisa (Aivar Tommingas), kes tegeles noorena palju muusikaga. Lugu lõppeb loomulikult hästi, Maria saab kingiks punase jalgratta, mis oli tema kõige suurem unistus. Tegelastel on samad nimed, mis näitlejatel.

Esimeseks prooviks polnud mitte midagi muud teada peale selle, milline on lavakujundus. Lavakujundus on oma olemuselt lihtne. Tegu on suure tühja ruumiga, millel on viis ust, mis on ära jaotatud kolme seina vahel. Ühes seinas on üks uks, kahel seinal kaks ust. Iga ukse kõrval on lamp. Otseseina keskel on vana tugitool. Lavapealsest, n-ö toapõrandast allpool on paari trepiastmega ühendatud ala, kus mängitakse pille. Lava vasakus ääres on suur must klaver. Seega on instrumentide mängimise ajal näitlejad publikule üsna lähedal. Lavastaja leidis, et selliseid ruumi võib leiduda küll – näiteks kusagil mõisas tühi ruum klaveriga.

Noormets on välja toonud, et ta teeb paljudele oma lavastustele kujunduse ise eelkõige sel põhjusel, et tal on väga visuaalne mõtlemine ning kui teksti lugedes tekib ette

mingisugune ruum, siis ta teab, mida sellega pihta hakata. Ideedega koos ta juba teab, et ta on võimeline selle ära kirjeldama neile, kes lavakujundust teostama hakkavad. (Noormets 2017a)

Intervjuust tuleb välja, et tegelikult oli „Lapsepõlvebändi“ lavakujunduses nii mõndagi juhuslikku. „Ma ütlesin, et ukсед ise võiksid tulla laost, täitsa ükskõik, millised nad on. Ainult üks peab olema baariuks, mida keegi ei pea avama ja sulgema, vaid läheb ise kinni. Läbski aega mööda palju või vähe, kui Mait Sarap saatis mulle juba arvutis valmis tehtud plaani. Ütlesin, et need sobivad ideaalselt. Seega juhus paneb paika mingisugused asjad. Muu sein lakoonilisus ja steriilsus toob need ukсед esile, mis näitab, et see on vana ja äge hoone.“ (Noormets 2017a) Seega tundub, et lavastaja andis dekoratsioonialale palju ka otsusevabadust. „Ei pea viimse detailini ütlema, et tahan sellist, vaid pigem seda, et siin on selline ruum, kuhu saab tekkida detail, mis lihtsalt parajasti olemas on.“ (Noormets 2017a)

Sellegipoolest ei saa lihtsalt lavakujunduse põhjal üldistada, et tegu on minimalistliku lavastusega. Peaaegu kogu aeg on lavastuses kasutusel ka videoinstallatsioon, mille autoriks on Taavi Varm. Lavastaja andis videokunstnikule üldisemad mõtted ja saatis pildid, mida videokunstnik veel ka natuke muutis. Kogu mängu ajal on seintele projitseeritud roosatriibuline tapeet. Iga laulu ajal on seinal laulu temaatikale vastav illustratsioon. Illustratsioonid seintel on liikuvad ja värvikirevad. Näiteks laulu ajal „Tige tikker“ on seinale projitseeritud tantsivad tikrid, „Põdra maja“ loo ajal aga ilmub seintele mets. Just laulude illustratsioonid teevad muidu lihtsa loo huvitavaks ning loovad mängulise atmosfääri.

„Lapsepõlvebänd“ on suuresti loodud kollektiivsel loomemeetodil, mis on üks sage autoriteatri nähtus. Lavastama ei hakatud mitte valmisnäidendit, vaid tekst loodi ise. Kõik sai alguse ideest. Lavastajal oli idee teha lauludega lastelavastus. Näitlejateks valiti musikaalsed inimesed, kes on palju muusikaga kokku puutunud ja oskavad mängida ka mõnda instrumenti. Noormetsal oli olemas ka sarnase lavastuse tegemise kogemus, milleks oli Endla teatri „Saja-aastane laps“ (2008), milles esitati viimase saja aasta populaarseid lastelaule.

Intervjuust Noormetsaga selgus, et tegelikult on lavastamisprotsess olnud üsna pikk. Esimest korda saadi kokku juba 2016. aasta septembris, et hakata välja selgitama, milliseid laule lavastusse valida. Lavastaja lähtus kahest küsimusest – mida on näitlejad ise laulnud ja mida kuulasid. Tuligi välja see, mida arvati: lapsed kuulavad heameelega täiskasvanute muusikat ja laulavad lastelaule. Esitatavate laulude nimistu tekkis aja jooksul. Kohe alguses valiti muusikajuhi Ele Sonniga välja mõned lood, et oleks midagi kohe harjutama hakata. Esimesteks lugudeks said „Tige tikker“ ja „Sügise laul“. (Noormets 2017a)

Lavastuses kõlavad järgnevad laulud, mõni neist on ka instrumentaalpala:

I vaatus

1. W. A. Mozart „Menuett“ (instrumentaalpala)
2. A. Diabelli „Türgi marss“ (instrumentaalpala)
3. O. Ehala, L. Tungal „Sünnipäevalaul“
4. K. Kikerpuu, E. Niit „Võilill“
5. Prantsuse lastelaul, N. Laanepõld „Põdra maja“
6. B. May, A. Noormets „Tordisööja“ (We Will Rock You)
7. P. Volkonski „Koka laul“
8. R. Rannap, O. Arder „Sügise laul“
9. R. Eespere „Rumal lugu“

II vaatus

1. R. Rannap, O. Arder „Unelaul“
2. R. Rannap, O. Arder, L. Tungal, A. Noormets „Maateadus“
3. J. Hendrix, A. Noormets „Tuul laulab: Maria!“ (Wind Cries Mary)
4. Rootsi naljalaul, B. Flick, tlk H. Karmo „Konna kosjad“
5. R. Lätte, V. Sõelsepp „Tige tikker“
6. Chalice „Klaaskuulis“
7. F. Mercury, A. Noormets „Jalgratas“ (Bicycle Race)

Kolm ingliskeelset lugu – „We Will Rock You“, „Wind Cries Mary“ ja „Bicycle Race“ – on tõlgitud või ümber kirjutatud Noormetsa poolt. Näiteks on Noormets andnud täiesti uued sõnad Queeni tuntud loole „We will rock you“: „mingit sodi me ei söö

pole see meie töö
pole pulgakomm ja krõpsud küll üks tõsine söök
minu lemmik on tort
küpsise tort
iga amps seda torti on tervisesport“
(Noormets 2017b: 16)

„Maateaduse“ laulule on Noormets lisanud ka enda poolt ühe salmi. Kahtlemata on lavastaja poolt tark valik panna nimistusse ka täiskasvanute lood. Nii ei ole lapsed ainsaks sihtgrupiks, huvitav on ka täiskasvanutel.

Nagu kollektiivsele loomemeetodile kohane, oli tähtis ka näitlejate isiklik panus. Näiteks kui saadi kokku protsessi alguses, et vaadata üle laulude nimekiri, otsustati juurde panna ka „Jalgratta“ laul. Priit Strandberg ütles, et tema on alati tahtnud esitada Queeni laulu „Bicycle“. Tegu on võrreldes ülejäänutega kõige keerulisema lauluga, kuid muusikajuht oli optimistlik ja leidis, et seda on võimalik selgeks õppida. (Noormets 2017a) Samuti toob Noormets välja, kuidas valiti lavastusse Jimi Hendrixi lugu: „Proovide pausi ajal mängis Aivar niisama üht Jimi Hendrixi lugu. Küsisin talt, et oot, kas sa seda ei tahaks mängida. Aivar oli nõus. Tegime kohe sõnad, vaatasime laulu üle, ühe salmi viskasime välja.“ (*ibid*)

Eesmärgiks oli see, et igäühel oleks laulda üks lugu. Näiteks Maria lugu „Klaaskuuli sees“ tekkis alles päris lõpus, sest kõigil teistel olid juba oma lood, aga tal veel soolot polnud. Ei leidnud ka midagi tänapäeva lastele sobivat. Selle laulu valik oli üsna juhuslik, kuid leitigi, et sobib hästi. Millised laulud lõpuks lavastusse jäävad, otsustas kogu trupp koos.

Laulude esitamiseks kasutatakse palju erinevaid instrumente, mis teeb Andres Noormetsa sõnul kõlapildi mitmekesiseks: „Pille on väga palju, algab kõik klassikalisest klaverist ja lihtsamatest instrumentidest, mis on sellised klassikalised ja siis liigutakse juba omasoodu, kus võivad mängida lusikad, kahvlid, taldrikud ja sinna kõrvale kõikvõimalikud pillid. Ma arvan, et iga näitleja mängib vähemalt kolme pilli, kui mitte rohkem. Mõni pidi õppima ära instrumendi, mida varem polnud mängitud. Näiteks Linda Kolde õppis mängima basskitarri. Jaanus Tepomees nägi kõva vaeva plokkflöödi

õppimisega. Priit Strandberg kohtus näiteks niisuguse instrumendiga nagu susafon esimest korda.“ (Noormets 2017c)

Kostüümikunstnikuks on ka sellel lavastusel Maarja Viiding. Näitlejate kostüümid põhinevad paljuski sellel, mida nad ise lapsena kandsid: „Tahtsin nende lapsepõlvepiltide järgi sarnaseid kostüüme, et see poleks mitte päris üks ühele, aga võtta sealt nendele natuke iseloomulikke asju. Ja kokkuvõttes nendel ikkagi on enamustel kasutatud nende lapsepõlvepilte, välja arvatud Marial, kus seal läks see printsessi variant tööle. Ma isegi lõpus mõtlesin näidata neid pilte, et oleks päris äge olnud.“ (Noormets 2017a)

Selle lavastuse puhul on tegu peamiselt koosloome meetodil sündinud lavastusega. Teksti on kirjutanud Andres Noormets, kuid tuli välja, et tekst on paljuski inspireeritud näitlejatest endist, nende lugudest, unistustest ja naljakatest juhtumitest lapsepõlves. Tekst loodi tunduvalt hiljem, alguses olid vaid laulud. Tekst sündis sel ajal, kui olid juba käimas lauluproovid.

Lugu võtab täpselt nii kaua aega, kui kestab etendus, ja tegevus on asetatud sünnipäeva olukorda. „See on äge situatsioon, mis sisaldab laulmist ja nii tasapisi see tekkis. Nema tegid lauluproovi, mina kirjutasin samal ajal teksti ja lõpus lugesin ette. Siis oli kohe hea ka kontrollida, kas kõigile see sobib. Esimene vaatus on suuresti kirjutatud proovis, teise vaatuse kirjutasin kodus.“ (Noormets 2017a)

Alguses proovis lavastaja teha nii, et igaüks räägiks ainult oma isiklikest kogemusest ja lugudest. Lavastuses „Saja-aastane laps“ rääkis iga näitleja oma lugusid ja eraldi tekstiraamatut polnudki. Näiteks prooviti sedasama teha toitudest rääkimise stseenis. Ühise tordisöömise ajal hakkavad kõik rääkima oma lemmiktoitudest. Priit (Priit Strandberg) rääkis, kuidas vanaema mannavahu soolaga ära rikkus, Tanelile (Tanel Jonas) meeldib morsivahtu süüa ning Linda (Linda Kolde) lemmiksöök ongi tort. Sellegipoolest see hästi välja ei tulnud, näitlejate lood olid üsna lühikesed ja mõne lausega seletatavad. Noormetsal endal oli juba väga selge pilt silme ees, kuid näitlejatel mitte nii väga. Siis otsustaski ta siiski neile teksti kirjutada. „Küsisin, mis nende lemmikud on, sealt jäi kolm tükki. Kirjutasin märksõnu üles, morsivaht, mannavah, roheline tort. Kokkuvõttes Lindal oli see rohkem mööda seda oma lugu, teistel oli

teistmoodi. Et see lugu oli kahe lausega öeldud, vanaema pani kogemata soola ja päästis suhkruga. Siis tegin need lood natuke pikemaks.“ (Noormets 2017a)

Üsna paljuski päriselust on mõjutatud ka need kohad, kus räägitakse lugusid unistustest. Maria hakkab laulma, kuid ühel hetkel läheb tal hää ära. Vanaisa toob talle põdrasamblateed, et hää taastuks. Samal ajal palub Maria kõigil rääkida, millest nad unistasid. Linda unistab kutsikast, Tanel tahab väikest õde või venda, Ele (Ele Sonn) soovib raamatutest maja, Priit tahab osata lennata ning Jaanus (Jaanus Tepomees) soovib nähtamatuks muutumise võimet. Ka need tekstilõigud sündisid paljuski koostöös ja päriselu järgi. Selle stseeni jaoks lavastaja palus rääkida, millest näitlejad lapsena unistasid ja mis neile meeldis. Näiteks Ele Sonnil oli kodus hästi palju raamatuid, nii ongi pandud tema teksti, et tema unistuseks on elada majas, kus nii seinad kui ka mööbel on tehtud raamatutest. Lisaks sellele unistusele esitab ta muinasjutu printsist ja koolitüdrukust.

Unistuste stseen on huvitav seetõttu, et see tekitab tugeva kontrasti ülejäänud lavastuse dünaamikaga. Kui muidu on mäng värviline, hoogne ja vali, siis unistustest räägitakse ilma igasuguste taustaillustratsioonideta, näitlejad lihtsalt istuvad lavatrepil ja jutustavad tagasihoidlikult. Siin ongi eesmärgiks näidata, et ka hoopis teistmoodi on võimalik lugude sisse minna. See käib lihtsalt teistmoodi, siin peab tööle hakkama lapse fantaasia.

„Lapsepõlvebändis“ on esindatud nii noorem kui vanem generatsioon. Just vanaisa kaudu saab kuulda ka vanemaid laule, täpsemalt rokk-klassikute hitte. Intervjueerimisel tõdes Noormets, et vanaisa tegelaskuju tekkis üsna juhuslikult. Aivar Tommingas oli tulnud Raplast oma bändiga mängimast, väsimusest jäi ta tugitooli tukkuma. Lavastaja vaatas, et see oleks ju ideaalne, kui lavastuses olekski ka vanaisa. Tommingas oli nõus ja kellelgi teisel polnud selle vastu midagi. (Noormets 2017a)

Teiste näitlejate lood pole täpses vastavuses päriseluga ja neid on täiendatud, kuid vanaisa lood on peaaegu kõige täpsemad. Aivar Tommingas räägib oma nooruspõlve kogemustest muusikaga. Ta kirjeldab oma esimesi kokkupuuteid kitarrimänguga, räägib oma esimesest taskuraadiost, esitab omatehtud loo ning vestab muid huvitavaid lugusid muusika tegemisest. Tema lugudega katsetati mitmeid variante, natuke lisas Aivar

Tommingas juurde ka improvisatsiooniga. Seega kogu tegelaste skaalat vaadates on vanaisa tegelikult kõige avatum ja toob sisse vahva kontrasti. Kui lapsed laulavad peamiselt laste- ja muusikakooli laule, siis vanaisa esitatud lood mõjuvad justkui värskendava vahepalana. Ka lavastaja leidis, et just vanaisa sobib hästi lastega bändi tegema: „Mulle väga meeldis et ta oli vanaisa, see läks eriti ägedasti tööle, et vanaisa on kõige avatum mingisugustes asjades, see tõmbab õigete kohtade peale, paneb tasakaalud paika.“ (Noormets 2017a)

Võiks öelda, et kohati on tekst siiski mitmekihiline. Tegu on lastelavastusega ja kogu dialoog on suunatud lastele, kuid sellegipoolest on teksti sisse põimitud kohad, mis mõjuvad naljakalt pigem täiskasvanutele ja millest lapsed nii väga aru ei saa. Kõige paremini tulevad humoorikad kohad välja Taneli kaudu, kes paneb hoolikalt tähele, mida täiskasvanud kodus räägivad.

TANEL:

„Minu vanaemal läks sünnipäeval elekter ära ja ei tulnudki enam tagasi. Vanaema pidi meie juurde elama kolima ja tema majja tuli turism. [---] Taluturism! Ee ja ess toetas teda ja kohe tulid jaapanlased suure grupiga sisse ja värvisid maja valgeks ning tegid suure punase mummu peale.“ (Noormets 2017b: 6)

Teise näitena võib välja tuua sõbraliku ja muheda alatoonist, kus Tanel toob välja, kuidas tema vanavanemad vahepeal suhtlevad.

TANEL:

„Aga minu vanaisa ütles, et Voldemart Kuslap on tema lemmiklaulja – ma ise kuulsin, kuidas ta seda vanaemale ütles – ja vanaema ütles, et Artur ära hakka jälle peale...“ (Noormets 2017b: 25)

Selleks ajaks, kui mindi suurde saali proove tegema, oli tekst peaaegu valmis. Sellegipoolest lisati mitmeid detaile ka proovide käigus. Näiteks idee vihjata Jaapanile suure punase mummu näol tekkis lavastajal alles proovide keskel.

Samuti on tekst ka mõne koha peal hariv ja natuke õpetlik. Iga laps kingib Mariale sünnipäevaks ühe muusikainstrumenti Mõnd neist ka tutvustatakse. Näiteks räägib Jaanus täpsemalt enda kingitud pillist. „See pill on cajon – see on Peruu pill, rütmipill. [---] Cajon on hispaaniakeelne nimi, sest peruu inimesed räägivad hispaania keelt, ja see

tähendab „sahtel“ või „karp“. Ja seda mängitakse kätega.“ (Noormets 2017b: 20-21) Samuti õpetab vanaisa lastele, kuidas kitarri mängida. Näiteks räägib ta lastele pentatoonikast, kuidas viie noodiga lugu mängida ja palju muud.

Proove vaadates võib tõdeda, et Noormets usaldab näitlejaid ning loob nii ka proovides positiivse atmosfääri. „Lavastajaraamatu” intervjuus toob Noormets välja, et näitleja on nii interpreteet kui ka autor (Noormets 2013: 121). Ta leiab, et oluline on positiivne tagasiside, tihtipeale ta esialgu ka ignoreerib negatiivseid asju, sest muidu tunneks näitleja end juba alguses halvasti (ibid: 137). Andes positiivset energiat säilib ka näitlejate mängurõõm ja tahe.

Lavastajana andis Noormets näitlejatele palju vabadust oma tegelaskuju loomisel ja karakteri väljaarendamisel. Näiteks Jaanus on vaikne ja tagasihoidlik laps, kes jääb pigem tagaplaanile. Üldjuhul räägib ta vähe, ütleb mõnes kohas ainult üksikuid lauseid. Tema soolo on siis, kui ta räägib unistuste stseenis õhinal pikalt ja põhjalikult, kuidas ta sooviks olla nähtamatu ja millise vahva kaose see tekitaks. Proovide ajal leidis Jaanus Tepomees, et tema karakter võiks olla selline, kes räägib vähe, kuid väga valjult. Täpselt nii saabki olema. Tuli välja, et kui Tepomees oli nii otsustanud, siis läks ka lavastaja sellega kaasa ja andis selle järgi soovitusi. Unistuste esitamise stseenis juhendas Noormets, kuidas Jaanus peaks kõvahäälselt ja üsna järsku vahele segama ja hakkama oma unistusest rääkima. Jaanusele vastandub Tanel. Ta on tark ja tähelepanelik poiss, kes on igalt poolt palju huvitavaid asju kuulnud ning naudib esinemist. Tanel räägib oma emast, isast, onust, vanavanematest, Voldemar Kuslapist, morsivahu tegemisest ja paljust muust. Vahepeal meeldib talle ka natuke niisama targutada. Tegelikult tekkisid igal näitlejal karakteri loomisel huvitavad nüansid ja detailid. Lavastajale meeldiski lasta näitlejatel ise leida kõige parem viis oma tegelase esitamiseks ja sellesse ta ei sekkunud. Loomulikult mõningaid asju ta ka korrigeeris, näiteks palus ühel näitlejal rääkida valjemini.

Lavastaja oli igas mõttes väga toetav. Näiteks proovides tuleb välja, et üks näitlejatest teeb mõningaid asju teistmoodi, võrreldes teistega. Lavastaja leiab, et see sobibki temaga hästi kokku ja las jäädagi nii: „See on äge, et sa tõused valesti ja mulle meeldib, et see on täiesti teistmoodi tehtud. Sa teedki väikeseid asju valesti ja see on õige. Kui

me hakkaksime kõiki väikeseid asju harjutama, oleks see jumps! Teil ülejäänutel on teine loogika, aga see on sinu loogika ja see on äge!“ (Proovipäevik 2017)

Kogu lavastust kokku võttes võib öelda, et tegu on lihtsa ja toreda looga mängulustist. Elu ongi mäng. Proovides lavastajaga rääkides Noormets tõdes, et lastelavastustel üldjuhul pole alltekste ega peidetud tähendusi. „Lapsepõlvebänd“ näitab, kui tähtis on mängimine. Kuigi lastel on palju mängulusti, tuleb välja, et vanaisa on hoopis suur muusik ja rokkstaar, kes oskab mängu tõeliselt nautida. Ka raadio intervjuus Noormets leiab, et mängimine on tõsine töö ja see on oluline. Ka täiskasvanud ei tohiks unustada, et nende töö on mängimine. (Noormets 2017c)

Seega tekst on kirjutatud Noormetsa poolt, kuid ainese selleks andsid näitlejad ise. Võib öelda, et siin on tegemist nii ühe kui teisega nähtusega – nii autori(lavastaja) kirjutatud näidendi kui ka ka koosloome meetodiga. „Ma otsisin ikkagi neid lähtesõnu, olen neid arvestanud. Aga samas ma poleks elu sees osanud seda nii kirjutada. Kui seal on mingisugune pooltosin inimest, siis on see ikka rohkem kui üks inimene. Minul olid olemas need raamivad ideed.“ (Noormets 2017a)

Kokkuvõte

Käesoleva töö uurimiskeskmeks olid Andres Noormetsa kolm lavastust. Eesmärgiks oli näidata, kuidas ja mil määral tuleb nendest kolmest lavastustest välja Andres Noormetsa autorsus.

Autoriteatri mõistet pole Eesti kontekstis väga palju uuritud. Täpsemalt tegeles selle nähtuse mõtestamisega teatrifestivali „Draama“ 2010. aasta kõrvalprogramm. Autoriteatri üheks kindlaks tähenduseks on see, et lavastaja lavastab enda kirjutatud näidendi. Teiseks kompleksemaks tõlgenduseks on see, et lavastaja ei pea tingimata olema kirjutanud näidendi ise, kuid ta on võtnud lavastamisel endale nii palju funktsioone, et on loonud sellega omanäolise käekirja ja kujundikeele, nii et lavastust ei saa nimetada enam ainult näitekirjaniku omaks. Kohati võib leiduda ka arvamusi, et autoriteater on loomulik teatritegemise viis ja seetõttu pole selle uurimine vajalik. Sellegipoolest võib autoriteater pakkuda teistsugusemaid ja huvitavaid lahendusi, kuna üks isik panustab enda mõtete ja ideedega lavastusse märkimisväärselt rohkem kui muidu.

Töö jagunes neljaks peatükiks. Teooriapeatükk tutvustas autoriteatri mõistet, andis lühikese ülevaate ajaloost ja kirjeldas mõningaid autoriteatriga seonduvaid nähtusi. Lavastuste analüüsi puhul ei tohi ka unustada, et autorsuse määra on igal lavastusel erinev. Töö teine peatükk analüüsis „Othellot“. Autorsust suurendas eelkõige Shakespeare'i näidendi põhjalik ümbertöötamine, mis andis lavastusele uue ja huvitava ilme. Värsstekst oli ümber kirjutatud proosaks, kuid sellel säilis poeetilisus. Proosavormis tekst tegi loosse sisseelamise lihtsamaks ja mugavamaks. Kolmas peatükk keskendus lavastusele „Suluseis“. „Suluseisu“ autorsust suurendas Noormetsa loodud steriilne ja puhas lavakujundus, mis tegi loo mitmetasandiliseks. Samuti on analüüsitud, kuidas Noormets töötas originaalnäidendiga. Neljas peatükk oli „Lapsepõlvbändist“. Seda peatükki analüüsiti, lähtudes koosloome meetodist kui ühest autoriteatri nähtusest. Analüüsi käigus tuli välja, et Noormets kirjutas valmis küll näidendi teksti, kuid toetus väga palju ka näitlejatele. Samuti tehti kõik valikud koos.

Viimasest peatükist tuli ka rohkem välja, kuidas Noormets töötab lavastajana. Prooviprotsessis oli ta avatud uutele ideedele ja andis näitlejatele palju mänguruumi,

loomaks ise karakter. Kui näitlejad olid selle koha pealt endas selgusele jõudnud, toetas lavastaja neid ka omapoolsete ideedega. Lugesdes erinevaid intervjuusid, käies proovides ja vesteldes lavastajaga võib tõdeda, et Noormets usaldab näitlejaid ja loob töötamiseks meeldiva atmosfääri. Andes positiivset energiat säilib ka näitlejate mängurõõm ja tahe.

Autoriteatri kontekstis on Noormetsa puhul oluline lavakujundus. Talle pole lavakujundus oluline iseenesest, vaid see peab teenima lavastustervikut. Noormets tegi kõigile kolmele lavastusele ise kujunduse. Noormetsa lavakujundusprintsipid võiks kokku võtta sõnaga „minimalistlik“. Kolme lavastuse lavakujundus on eelkõige lihtne ja väheste dekoratsioonidega. „Othellos“ kasutatakse metallkonstruktsioone, „Suluseis“ on steriilne ja valge, „Lapsepõlvebänd“ on peaaegu tühjas ruumis. Huvitav on siinjuures see, et kuigi mõlemad lood on traagilised, on „Othellos“ ja „Suluseisus“ kasutatud peaaegu vastandlikke värvitoone. Ühes lavastuses on tume ja sünge tonaalsus, kuid teises täiesti valge.

Kindlasti on autoriteatri kontekstis veel oluline mainida Noormetsa huvi muusika vastu ja põhjalikku töötamist tekstiga. Noormets tegeleb palju muusika kuulamisega ja selle otsimisega lavastuste jaoks. Tal ka isiklikud suured helipangad, kus on kokku kogutud aastate jooksul leitud muusika. Samuti on Noormets kirjutanud ka ise näidendeid. Isegi, kui ta lavastab valmisnäidendeid, töötab ta veel põhjalikult tekstiga. „Othello“ värsivormis tekst oli kirjutatud proosaks. Ka „Suluseisu“ näidend oli hoolikalt läbi töötatud, lavastaja oli teinud teksti kompaktsemaks ja lühemaks, ka ühe tegelase sugu oli muudetud. „Lapsepõlvebändi“ näidend on kirjutatud Noormetsa poolt, kuid ta sai selleks palju ainet näitlejatelt.

Milline on Noormetsa lavastajakäekiri? Kolme lavastuse analüüsi põhjal võib siiski öelda, et Noormetsal pole kindlat väljajoonistuvat käekirja. Üheks talle omaseks nähtuseks on see, et lavakujundused on minimalistlikud, kuid ka see ei pruugi alati nii olla. Kuid sellegipoolest võib Noormetsa puhul välja tuua ühe huvitava märkuse – nimelt on ta lavastustele lisanud alati mingisuguse omanäolise komponendi, mida võib-olla esmapilgul ei oska oodata ja mis teeb loo mitmetasandiliseks. „Othello“ puhul on selleks eelkõige mugandatud tekst, kuid ka näitlejate ülimalt performatiivne kehakeel. „Suluseisus“ on huvitavaks komponendiks see, millisesse positsiooni on asetatud tegelaskuju H ja kuidas ta suhestub kogu looga.

Käesolev töö ei taha näidata, et autoriteater on parem meetod võrreldes tavalise teatritegemise viisiga. Pigem on see üheks viisiks saavutamaks uusi ja teistsuguseid lahendusi. Kui üheks arvamuseks on ka see, et autoriteater on pigem väiketeatrite pärusmaa, siis analüüs näitab, et see nii ei ole. Autoriteatrit saab praktiseerida ka suures repertuaariteatris nagu Vanemuine. Nende kolme lavastuse põhjal võib Andres Noormetsa nimetada autorlavastajaks, sest iga lavastuse puhul on ta täitnud rohkemaid funktsioone, luues huvitavad ja omanäolised lavastused.

Kasutatud allikad

Trükitud allikad

Ashilevi, Jim 2016. Armastuskirju teatrile. Tallinn: Petrone Print

Avestik, Rait 2017. Millega torkab valge valge taustal silma? – Sirp, 27.01.

Brecht, Bertolt 1972. Vaseost. Koost Evald Kampus. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat..

Craig, Edward Gordon 1911. On the Art of the Theatre. Edited by Franc Champerlain. London and New York: Routledge, 2009.

Epner, Luule 2010. Autoriteater ja kollektiivne leiutamine – Sirp, 08.10.

Epner, Luule 2012. Talvest talveni. Andres Noormets aastal 2010. – Teatrielu 2010. Koost Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Epner, Luule 2014. Teoreetilisi vaateid nüüdisdramaturgiale: autorid, praktikad, strateegiad. – Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koost Heidi Aadma, Ott Karulin. Eesti Teatri Agentuur, lk 9-15

Kolk, Madis 2014. Lavastajadramaturgiast autoriteatrini – Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koost Heidi Aadma, Ott Karulin. Eesti Teatri Agentuur, lk 103-110.

Noormets, Andres 2013. Lavastajaraamat: 8 intervjuud eesti lavastajatega. Andres Noormets. Intervjueerinud Auri Jürna. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 121-137

Noormets, Andres 2017d. Omadega hetkes ja igavesti liikuv minimalist Andres Noormets. Intervjueerinud Deivi Tuppits – Ramp, hooaeg 2016/2017, lk 14.

Oruaas, Riina 2016. „Othello“ – näivuse tragöödia. – Postimees, 12.06

Pesti, Madli 2012. Tekstiloomestrateegiatest eesti nüüdisteatris. Rühmatöö, dokumentaalteater ja verbatim-tehnika. – Keel ja kirjandus, nr 2, lk 123-124.

Põllu, Ivar 2010. Autoriteater. Ääremärkused – Postimees, 24. 08.

Saro, Anneli 2016. Lavastajapositsiooni muutumine eesti sõnateatris 20. ja 21. sajandi vahetusel. – Vaateid eesti nüüdisteatril. Koost. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 150-153.

Schutting, Riina 1999. Lavastamine kui elukutse ja lavastajateater. Režii tekkimisest ja arengust. – Teine Teater: XX sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga. Koost Riina Schutting, German Schutting. Tallinn: Greif, lk 354-358.

Sidiropoulou, Avra 2011. Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre. Palgrave Macmillan.

Shakespeare, William 1966. Tragöödiad I. Kogutud teosed. Othello. Tõlk Jaan Kross. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat.

W, Andreas [Laansalu, Andrus] 2010. Autoriteatri mõistest – Draama 2010 järelkogumik. Toim Irene Viktor ja Maarja Mänd, lk 64.

https://issuu.com/draama/docs/draamaj_relraamat_2010_210x210mm_single

Suulised allikad

Noormets, Andres 2016a. Vestlusõhtu Teatriteaduse Üliõpilaste Loožiga, 16. november.

Noormets, Andres 2017a. Intervjuu lavastaja Andres Noormetsaga. Intervjueerinud Alice Lokk. Viljandi, 8. mai.

Noormets, Andres 2017c. Raadiointervjuu Andres Noormetsaga „Vanemuise veerandis“. Intervjueerinud Tiiu Rööp.

<http://arhiiv.vanemuine.ee/files/audio/0/c79040f4107caf00a025c7ef326a94c0.mp3>

Käsitajalised allikad

Noormets, Andres 2016b. William Shakespeare'i „Othello“ teksti ülekirjutus. Eesti Teatri Agentuur. (näidend)

Noormets, Andres 2017b. Lapsepõlvbänd. Eesti Teatri Agentuur. (näidend)

Proovipäevik 2017. „Lapsepõlvbänd“. Koostanud Alice Lokk.

Andres Noormets as an author-director

Bachelor thesis „Andres Noormets as an author-director“ focuses on analysing three plays what have run in Vanemuine Theatre – „Othello“ (2016), „Variation“ and „Childhoodband“ (2017). The aim of this analyse is to show how much Noormets’s auteurism is in these particular plays.

Andres Noormets was born in 1963 in Paide. He graduated Drama School of Estonian Academy of Music and Theatre in 1988 in 13th flight, with a course director Kalju Komissarov. Noormets has been director in several Estonian theaters, such as Ugala theatre in Viljandi (1988-94, 1996-2005), Endla theatre in Pärnu (2005-2014) and Vanemuine theatre in Tartu (2014-2017). For the longest time he has been director in Ugala theatre and has worked there as an artistic director as well.

Notion „auteur theatre“ doesn’t have single understandable meaning. Easiest interpretation is, when writer stages his own text or director writes text by himself. This bachelor thesis is focusing on the notion more widely. Auteurism is also bigger if the director can fill several functions in plays, for example does also stage and music design. In all three examined plays, Noormets has taken on more roles than just staging: he has made the stage design and music design, has been working with texts thoroughly. The aim of this thesis is to show that in these cases this is also auteur theatre.

Why to investigate Andres Noormets as an author-director? Noormets has staged very different material: classic, estonian and foreign dramaturgy and own-written kids plays. This gives a reason to investigate his creation, because it might give unexpected and interesting solutions. His creation doesn’t have one clear handwriting, so there is hard to make any generalizations from the first look. Also this thesis’s examinees are also based on very different materials – play of world classic, contemporary play of society’s current problems and self-written children's play.

Thesis is divided into 4 paragraphs. First chapter introduces auteur theatre’s theory. Chapter is based on greek theatre researcher’s Avra Sidiropoulou book (2011) and estonian theatre researcher’s Luule Epner’s article (2014). There is given overview where this definiton comes from and how it took shape. Also there is introduced one

auteur theater's phenomenon called collaborative creation. There are also given some examples from Estonia and abroad.

Thesis's analytic chapters are based on thesis's author's view. They are relied on videos and plays. The analyse is mixed with 2 Noormets's interviews, where he describes one or another component of the play. First interview is given to University of Tartu's theatre students organization in October 2016. Second interview is made by thesis's author in May 2017.

Analysis first chapter is about the play „Othello“, which's main focus is on the Noormets's adapted text and stage design. Second chapter analyses the play „Variation“, which is about stage-, sound-, and lighting design and how Noormets has worked around with the author Hallberg's text. Third chapter analyses the play „Childhoodband“. As thesis author went to watch rehearsals of play, this chapter's focus is on rehearsal process and how production itself took place. „Lapsepõlvebänd“ is made on auteur theatre's method collaborative creation, so play is also analysed from that perspective.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Alice Lokk,

sünnikuupäev 01.08.1995

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Andres Noormets autorlavastajana“, mille juhendaja on Luule Epner,
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **23.05.2017**